

Labirynt w ogrodzie

Labirynt ogrodowy leży na pograniczu sfery *profanum* i *sacrum*, przynależy do świata zabawy, jednak wyraźnie tę sferę przekracza i obiecuje coś więcej. Mieści w sobie tajemnicę i zagadkę, elementy, które niemal zawsze były i są częścią składową *sacrum*. Zaspokajają potrzebę tajemniczości, zajmuje umysł i zapewnia dreszczyk emocji. Pierwsze, jeszcze średniowieczne labirynty, które urządzano w ogrodach zamkowych, miały także taki podwójny charakter – służyły zarówno pobożności, jak i zabawie.

Labirynt, który odpowiada praktycznej fantazji, narodził się w średniowieczu z uczucia pobożności. Pałace Dedala, mikrokosmosy równocześnie otwarte i zamknięte, symbolizowały zawsze tropienie: najpierw duszy w poszukiwaniu Łaski, przy czym piekielny smok jest transpozycją Minotaura. Potem heroizm wypraw krzyżowych znalazł w labiryncie swój symbol być może z tego samego tytułu, co legendarny heroizm powieści bretońskich, które wprowadziły do literatury mit zaczarowanego ogrodu. Damy, przebiegając labirynty, mogły sobie wyobrażać, że biorą duchowy udział w przeżyciach swych mężów lub adorujących je rycerzy...¹.

Labirynty mogły symbolizować drogę życia lub królestwa śmierci, lub wędrówki duszy w poszukiwaniu prawdy. Zamknięta przestrzeń labiryntu i tajemnicze centrum, do którego tak trudno dotrzeć, wywoływały skojarzenie z rajem. Jeszcze w średniowieczu mieszkańcy Europy wierzyli w istnienie gdzieś daleko, na krańcu świata (zwykle na wschodzie), ziemskiego raju otoczonego murem. Jan z Hesji (XIV w.) zapewniał, że widział ziemski raj podczas pobytu na Dalekim Wschodzie, Jan Mandeville (XIV w.) w relacji z podróży na Bliski Wschód pisał, że choć ziemskiego raju nie widział, jest „to najwyższy kraj świata, leży na wschodzie, otoczony jest murem i zaczyna się tam, gdzie kończy się ziemia”². Obojętnie zresztą, gdzie raj się sytuował; droga do niego zawsze była najeżona trudnościami i dostępna dla wybranych. Dostać się mogły tam jedynie osoby zaopatrzone w specjalny glejt i będące pod opieką aniołów. Ale nawet niebiańscy opiekunowie nie potrafili ochronić swych podopiecznych przed licznymi niebezpieczeństwami. Zamknięta przestrzeń, cudowna zieleń i kwiaty, niebezpieczeństwo, tajemnicze centrum, droga, wszystkie elementy „ziemskiego raju” doskonale pasowały do labiryntu.

Jednak aspekt rozpamiętywania niebezpieczeństw zamienił się szybko w zwykły element zabawy. Pewien kanonik katedry w Reims kazał w 1779 r. zniszczyć znajdują-

¹ R. Mallet, *Jardins et Paradis* [w:] P. Santarcangeli, *Księga labiryntu*, przeł. Ignacy Bukowski, Wiedza Powszechna, Warszawa 1982, s. 265.

² Zob. Jean Delumeau, *Historia raju*, przeł. Eligia Bąkowska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1996, s. 50–51.

cy się tam wspaniały labirynt, gdyż „wrzawa, jaką sprawiają dzieci i zwiedzający, usiłujący postępować za gmatwaniną labiryntu, przeszkadzają w skupieniu wiernym”³. Od późnego średniowiecza do XVIII w. w Wielkiej Brytanii i krajach skandynawskich urządzano cieszące się wielkim powodzeniem gry labiryntowe poza murami miast, na łąkach. Mimo to, nawet jeśli labirynt tracił nacechowanie kompleksem mitycznym, „gdzieś na dnie, choćby tylko w formie «zwykłej» gry, pozostawała jeśli nie świadomość, to przynajmniej domniemanie czegoś niezmiernie głębokiego, nie wyjaśnionego: czasem tylko dreszcz”⁴.

Rysunek labiryntu tworzone w różnych kulturach od Australii po Amerykę Południową. Do najstarszych należy labirynt sprzed czterech tysięcy lat, znaleziony w Alpach Włoskich w Val Camonica, do najślawniejszych – labirynt na Krecie i labirynt „egipski” wspaniale opisany przez Herodota.

Ma on mianowicie dwanaście krytych podworców, których bramy stoją naprzeciw siebie, sześć zwróconych jest na północ, a sześć na południe, jedna obok drugiego; a od zewnątrz otacza je jeden i ten sam mur. Są w nim dwojaki komnaty, jedne podziemne, drugie nad tymi w górze w liczbie trzech tysięcy, po tysiąc pięćset z każdego rodzaju. Otóż nadziemne komnaty sam widziałem i przeszedłem, mówię też o tym z własnej obserwacji, natomiast o podziemnych dowiedziałem się tylko z opowiadania. Przełożeni bowiem nad nimi Egipcjanie w żaden sposób nie chcieli ich pokazać, oświadczając, że są tam groby królów, którzy pierwotnie ten labirynt wybudowali, oraz świętych krokodyli. Tak więc o podziemnych komnatkach mówimy tylko to, cośmy usłyszeli, a górną większą od dzieł ludzkich widzieliśmy sami. Bo najrozmaitsze wyjścia przez sale i zakręty przez podworce wzbudziły w nas tysięczny podziw, gdyśmy z jednego podworca przechodzili do komnat, a z komnat do korytarzy, a z korytarzy do innych sal i znowu do innych podworców z komnat. Dach tego wszystkiego jest z kamienia, podobnie jak ściany, ściany zaś pełne są wyrzniętych figur. Każdy podworec jest dookoła otoczony kolumnami z białego i jak najściślej spojonego z sobą kamienia. A do tego naroża, w miejscu, gdzie kończy się labirynt, przylega piramida czterdziestosątniowa, na której wyrze są wielkie figury. Droga do jej wnętrza idzie pod ziemią.

Labirynty znajdujemy nakreślone na piasku u wybrzeży Pacyfiku i misternie ułożone z ceramicznych płytek w średniowiecznych katedrach. Ich zawile rysunki zawsze jednak prowadzą do jakiegoś centrum – piekła albo nieba, Niebiańskiej Jerozolimy⁵, Troi, Caerdroi, miejsca świętego, które mieści w sobie tajemnicę, samo jest Tajemnicą. Kręta linia jest niewiadomą, może zaprowadzić wędrowca do centrum, ale równie dobrze wywieść go na manowce, zaprowadzić donikąd. Kompleks „labiryntowych” skojarzeń jest potężny i wydaje się nie mieć końca – jest symbolem życiowej drogi, wędrówki duszy przez zaświaty, symbolem wiedzy i wtajemniczenia. Gra z labiryntem polega na podwójnej niewiadomej. Nieznana jest nie tylko droga, ale także stan wiedzy wchodzącego, choćby całe lata poświęcił studiom i ćwiczeniom duchowym – dopóki nie wróci, dopóty nie wie, czy jest tym wybranym.

³ P. Santarcangeli, *op. cit.*, s. 277.

⁴ Herodot, *Dzieje*, przeł. Seweryn Hammer, Czytelnik, Warszawa 2002, s. 156.

⁵ Santarcangeli wymienia trzy czynniki, z powodu których wiązano Jerozolimę z symboliką labiryntu. Po pierwsze, Jerozolima była obrazem miasta świętego, „związanego z kultem religijnym, centrum życia ziemskiego i nauki Odkupiciela”; po drugie, ze względu na jej charakter jako miejsca będącego celem ostatecznym pielgrzymki do Ziemi Świętej; po trzecie, jej wyniesienia do rangi ziemskiego symbolu doskonałego miasta, „niebiańskiego Jeruzalem”, miejsca ostatecznego odkupienia duszy i uszczęśliwiającej obecności Boga. Zob. P. Santarcangeli, *op. cit.*, s. 68.



Dla podróżnika, który zapuszcza się w labirynt, celem jest dotarcie do komory centralnej, krypty tajemnic. Gdy jednak do niej dotarł, powinien z niej wyjść i powrócić do świata zewnętrznego, to znaczy narodzić się na nowo: taka jest wszystkich religii zawierających tajemnicę i wszystkich sekt, uważających wędrówkę w labiryncie za niezbędny proces przemian, z których wychodzi nowy człowiek. Im trudniejsza wędrówka, im liczniejsze i trudniejsze przeszkody, tym bardziej adept się przeobraża i w tym większej mierze nabiera „ja” w trakcie wędrownego wtajemniczenia⁶.

Labirynt służył samodoskonaleniu, był narzędziem reintegracji świadomości śmiałka, który chciał dotrzeć do jego centrum. Prawdopodobnie właśnie z tego powodu (bardziej niż z uwagi na formę) porównuje się go z mandalą. Mandala jednak jest niezwykle precyzyjnym narzędziem, rodzajem psychokosmogramu, który zawiera strukturalny schemat całego Wszechświata. Za pośrednictwem obrazów odsłania neoficie zawiłą grę sił działających zarówno na zewnątrz – w Kosmosie, jak i wewnątrz – w adeptcie. To symbol procesu „rozpadu jednego w wielość oraz reintegracja wielości w jedno, przywrócenia absolutnej całkowitej i świetlistej świadomości”⁷. Zadaniem adepta jest odczytanie symboliki tych obrazów w sposób właściwy, a nie, jak pisze Tucci, „nurkowanie w nią na oślep”⁸. Pomagają mu w tym duchowi przewodnicy i kapłani. W swej wędrówce przez mandalę uczeń nie jest sam. Nauczyciele przygotowują go na to, co zobaczy lub usłyszy. Wskazówki są często bardzo precyzyjne.

⁶ *Ibidem*, s. 176. Paolo Santarcangeli cytuje fragment z książki M. Briona Hoffmannsthal et *l'expérience du Labyrinthe*, „Cahiers du Sud”, nr 333, 1955.

⁷ G. Tucci, *Mandala*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2002, s. 37.

⁸ *Ibidem*, s. 33.

Szlachetny synu, oto, pod postacią czterech kolorowych jaskrawych jasności ukaza ci się cztery żywioły. Pośrodku z obszaru nieba Wszeghogarniającego Kręgu, ukaze się postać Jab-Jum Budda Wairoczana. Od strony wschodniej, z obszaru nieba Zupełniej Radości, ukaze się Budda Wadzasattwa (...). Po stronie zachodniej, z obszaru nieba Sukhawati, zbudowanego piętrami na kształt lotosu, ukaze się Budda Amirabha...⁹.

Kapłani są duchowymi opiekunami adepta, przede wszystkim jednak strażnikami mandali. Przestrzegają ściśle zasad jej kreślenia, pilnują precyzji, roztrząsają drobiazgowo każdy jej szczegół. Najmniejszy błąd unieważnia dzieło. Czuwanie nad najdrobniejszym detalem, poczynając od wyboru sznurka, doboru kolorów i ustalenia odpowiednich proporcji między elementami, sprawia, że kreślenie mandali pozostało rytuałem. Mandala nie „zsunęła się” ku rozrywce i nie zamieniła w zabawę. Ani w Indiach, ani na Dalekim Wschodzie nie znajdziemy ogrodów-mandali. Labirynt nie miał takich opiekunów. Strażników rytuału i znaczeń zastąpili co najwyżej strażnicy formy.

Początki labiryntu w Europie

Choć żaden ze średniowiecznych labiryntów znajdujących się w ogrodach zamkowych nie zachował się do naszych czasów, pozostały ślady w postaci rysunków i opisów. Wydaje się, że jednym z pierwszych był błędnik na zamku hrabiego Ardesa de Guines. Z XIV w. pochodzą ślady trzech labiryntów w ogrodach w królewskim zamku Karola V w Saint-Pol oraz ogrodach burgundzkich w Hesdin i Rouvres. W XV w. powstają słynne „dedale” w Paryżu w Maison Dédalus oraz w ogrodzie króla René w Bougé. Z nieco późniejszego okresu (1513 r.) pochodził labirynt w parku Ludwika Sabaudzkiej. „Dokładny czas – pisze Santarcangeli – dopuszczając, że można by go określić – nie ma wielkiego znaczenia; istnieje «styl epoki», który uczynił koniecznym to odrodzenie. Odrodzenie, któremu patronuje «tęsknota z Rajem»”.

Wiadomości o XVI-wiecznych ogrodach labiryntowych czerpiemy przede wszystkim z prac dwóch wybitnych ogrodników: Anglika Thomasa Hilla i Holendra Jana Vredemana De Vriesa. Książka Hilla *A Most Briefe and Pleaunte Treatise, Teaching How to Sowe, and Set a Garden* ukazała się w 1563 r. Cieszyła się tak wielką popularnością, że wznawiano ją siedem razy pod tytułem *The Profitable Art of Gardening*. Było to prawdziwe kompendium wiedzy ogrodniczej, zawierające nie tylko wskazówki na temat pielęgnacji roślin oraz porady co, jak i kiedy siał, ale także informacje na temat magicznych właściwości roślin. Thomas Hill był nie tylko ogrodnikiem, lecz także liczącym się astrologiem. Wątek astrologiczny rozwinął zwłaszcza w swojej kolejnej książce *The Garden Labyrinth*, która ukazała się w 1577 r. Opisował w niej magiczne właściwości roślin oraz „pożytki płynące z każdego zioła, rośliny i kwiecica oraz dobro wszelakie płynące ze sporządzania z nich ich esencji”. Książka ta, bogato ilustrowana rycinami, była inspiracją do zakładania ogrodów zarówno w wielkich, jak

⁹ *Ibidem*, s. 38.

i małych rezydencjach elżbietańskich. Była także wzorem dla ogrodowych labiryntów. Począwszy od XVI w. ogrodnictwo stało się narodową pasją Anglików. Arystokracja i majętni kupcy zakładali większe bądź mniejsze ogrody, które otaczały ich wiejskie rezydencje. Od końca początku XVII w. niemal obowiązkowym elementem takich ogrodów był labirynt.

Z kolei Jan Vredeman De Vries opublikował w Amsterdamie w 1583 r. dzieło pt. *Hortorum viridariorumque formae* i zamieścił w nim m.in. dziewięć projektów labiryntów. Nadał im nawet nazwy – „Koło”, „Corinthia”, „Ionica” itd. Jego projekty stały się tak inspirujące, że ich warianty znajdujemy w angielskich, holenderskich i francuskich książkach poświęconych ogrodom, na przykład w słynnej *Orchard and the Garden*, wydanej w 1602 r. przez Adama Islipa, także w *Harley Manuscript* oraz *Nederlandtze Hesperides* Jana Commelyna.

Zawarte w nich plany, wykresy i rysunki przekładały się na materialne labirynty, które stały się niemal obowiązkowym elementem angielskich, holenderskich, włoskich i francuskich ogrodów. Labirynty ogrodowe ewoluowały, dostosowywały się do mody i potrzeb epoki. Dlatego zmieniała się ich forma oraz „materiał”, z którego były budowane. W końcu XVI w. wraz z pojawieniem się egzotycznych roślin pochodzących z Orientu – tulipanów, gardenii, tuberoz, a także roślin z Nowego Świata, takich jak kukurydza, ziemniaki, tytoń – nastąpiła prawdziwa eksplozja sztuki ogrodniczej. Wtedy też labirynt stał się nieodzowną częścią eleganckich ogrodów.

Forma i treść

Chyba jednak najlepiej labirynt harmonizował z duchem epoki baroku i klasycyzmu, dla których tak ważna była precyzja, ład i geometria. *Man is all symmetrie* – pisał przedstawiciel baroku, angielski poeta metafizyczny George Herbert. „Wyrównać wszystko pod sznurek, uporządkować według liczby i miary jest to pragnienie, które prześladuje autorów nawet w ich marzeniach i obłędach”¹⁰ – krytykował ogrody klasycyzmu francuski historyk kultury Paul Hazard. Ale starannie przycięte drzewa i krzewy, rabaty precyzyjnie ułożone w wielobarwne kwiatowe desenie, zbiorniki wodne ujęte w regularne kontury sadzawek i kanałów dawały człowiekowi poczucie panowania nad stworzonym przez siebie kosmosem. Zamknięty świat wyodrębniony z otwartej przestrzeni czynił z ogrodu wszechświat wykreowany przez człowieka. „W ogrodach, tak jak w budynkach, główną rzeczą jest człowiek. (...) Element regularności w ogrodach nie ma na celu sprawiania jakichś niespodzianek, lecz pozwala człowiekowi, tak jak powinno być, wystąpić w zewnętrznym otoczeniu przyrody jako osoba główna”¹¹ – chwalił styl klasycznych ogrodów Hegel.

Labirynt w większym stopniu niż ogród ucieleśniał ducha geometrii. Przybierał kształt kwadratu, koła albo prostokąta, geometryczną formę miały jego ścieżki, które

¹⁰ Paul Hazard zob. w: R. Przybylski, *Ogrody romantyków*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1978, s. 8.

¹¹ *Ibidem*, s. 10.

skręcały pod kątem 90 stopni albo układały się w koncentryczne koła lub półkola. Drogi mogły zawieść wędrowca do centrum albo wyprowadzić na manowce. Był też labirynt poematem na cześć rozumu. Tylko od siły intelektu, błyskotliwości i sprytu człowieka zależało, czy dotrze on do celu. Dlatego prawdziwy labirynt to taki, którego ścieżki mają rozwidlenia¹² i zmuszają do wyboru¹³. Ale labirynty ogrodowe nie od razu miały formę, która zapewniała dreszczyk emocji.

Początkowo przeważał labirynt niski, który przypominał wielobarwny dywan. Wzór był ułożony z kwiatów lub pachnących ziół – lawendy, hyzopu, bazylii, rumianku. W Wielkiej Brytanii i Skandynawii budowano także labirynty z darni. W XVII w. zaczęto tworzyć labirynty nieco wyższe z bukszpanu i niskopiennych krzewów ligustru. Przechadzka po kwiatowym, darniowym lub bukszpanowym labiryncie była rebussem, przyjemną rozrywką, ale nie groziła zgubieniem. Wystarczyło przekroczyć miśternie ułożony wzór, aby znaleźć się na zewnątrz. W końcu przyszedł czas na prawdziwy labirynt utworzony z wysokich ścian zieleni. Pnącza, drzewa i krzewy tworzyły głębokie korytarze. Zabawa nabierała emocji – droga ukryta wśród szpalerów zieleni i wysokich mirtowych alejek stawała się niewiadomą, wyjście nie było już oczywiste. Madame de Scudéry w swoim pamiętniku napisała:

Labirynt mirtowy, w którym krzewy tworzące ogrodzenia są tak gęste i tak wysokie, że wyjście z niego staje się nie mniej kłopotliwe, niż gdyby to były mury, jak w owych słynnym labiryncie egipskim i jak w tym na Krecie. Jest on jednak zrobiony z taką sztuką, że nawet ci, którzy byli i w Egipcie, i na Krecie też nie potrafia odnaleźć w nim wyjścia (...) Pojawiają się tu te same ozdoby architektoniczne z mirtu, które w dwóch innych labiryntach są z marmuru – przechodzi się z Sali do Sali, z Gabinetu do Gabinetu i z Galerii do Galerii. We wszystkich tych różnych miejscach znajdują się Posągi z alabastru i brązu, które jednak nie służą wcale do rozpoznania drogi, ponieważ w wielu miejscach umieszczone są zupełnie podobne. Są także wszędzie siedzenia z murawy, aby mogli wypocząć ci, którzy chcą tam przyjemnie pomarzyć. Centrum tego labiryntu, gdzie kończą się wszystkie drogi, jest przyjemnym Rondem; z jego środka bije wspaniały wodotrysk tryskający znacznie wyżej od palisad, jakkolwiek są wysokie¹⁴.

Szczyt popularności i rozwoju labirynt osiągnął z końcem epoki manieryzmu i baroku. Ze swą bogatą, ale niejednoznaczną symboliką pasował doskonale do umysłowości człowieka XVII i XVIII w. Barok „wessał” poprzednie mody – zachwyt renesansu starożytnością, sentymentalność średniowiecznych romansów rycerskich. Powodzeniem cieszyły się *Metamorfozy* Owidiusza, w dalszym ciągu chętnie czytano *Hypn-erotomachię* Poliphili – jedną z pierwszych powieści przygodowych renesansu, *Orlando szalonego* Ludovica Ariosta oraz romanse rycerskie, w których bohater, chcąc zdobyć rękę pięknej księżniczki, musiał wejść do cudownego ogrodu, dojść do centrum, stoczyć walkę z lwem lub potworem i powrócić. Umożliwiał mu to wręczony przez księżniczkę kłębek. W *Gesta Romanorum* czytamy: „Dam Ci kłębek nici, kiedy znajdziesz się u wrót, przywiąż do nich nić, idź z kłębkiem w ręce, wchodź śmiało do

¹² Droga rozwidlała się, tworząc rozgałęzienia o trzech, czterech lub liczniejszych odnogach.

¹³ Często budowano po prostu jedną długą i skomplikowaną trasę, ale sama droga była poprowadzona tak, że narzucała wybór. W.H. Matthews podzielił labirynty na: o „jednej drodze” i „wielu drogach”. Ten pierwszy nazywany jest też fałszywym labiryntem.

¹⁴ Madame de Scudéry, *de Grand Cyrus, Paryż 1649–1653*, t. VI, s. 215–216, cytat pochodzi z książki P. Santarcangeli *Księga labiryntu*, s. 316.

ogrodu, jeśli Ci życie miłe, nie zgub kłębka”¹⁵. Jednak obok tematów „klasycznych” pojawiły się też nowinki – fantastyczne relacje z dalekich podróży do egzotycznych krajów, orientalne baśnie i opowieści.

Ale nawet na wątki „klasyczne” barok patrzył innymi oczami – łączył tradycje, przekształcał mity.

Tak jak w XX wieku pojawia się Hamlet we fraku, tak wówczas można było znaleźć Helenę jako prauwodzielkę, Wenus jako światową heterę, Ledę jako pomograficzną samicę, Polifema jako „melancholijnego” olbrzyma, Adonisa jako homoerotycznego obojnaka, nimfę Echo jako przykład akustycznej mervigilia, Hermafrodytę jako symbol magicznej sztuki jednoczenia¹⁶.

Barok szukał dziwności, deformacji, ale także przemysłowości, konceptu. Ta zmiana w sposobie postrzegania świata była związana z radykalnymi przemianami w religii, ekonomii oraz nauce.

Bibl. Jag.

Po wojnach religijnych monolit chrześcijaństwa rozpadł się. Nie było już jednej drogi, jednego Kościoła, jednej religii. Duchowość barokowa była naznaczona wątpliwością i koniecznością wyboru. Klasyczne spojrzenie na świat już nie wystarczało, świat nie był zrozumiały, lecz raczej wykrzywiony, zdeformowany. Klasyk pragnie przedstawiać „treści ukryte” misterium w „zrozumiałej” i tylko „sublimowanej” naturze; manieryzm chce, żeby „treści ukryte” oddziaływały w naturze „emblematicznej” w „idei”, zwykle „zdeformowanej”¹⁷. Doskonale nadawały się do tego pełne krzywizn, wijące się ścieżki barokowych labiryntów, potwory i giganci, jak w Świętym Gaju Bomarzo, „greckie” rzeźby, fantastyczne monstra i hybrydy, dopiero co odkryci bogowie Indii, Ameryki i Afryki.

Renesans delectował się ładem i harmonią; im bardziej artyści dostrzegali chaotyczność świata, tym mocniej dążyli do precyzji i równowagi. Ale kanony sztuki klasycznej, kult spokojnego, wyważonego piękna, nie przystawały do świata, który „puchł”, powiększał się w wymiarze astronomicznym i geograficznym. Wraz z rewolucją naukową, zmianami filozoficznymi, społecznymi i ekonomicznymi musiała nadejść rewolucja estetyczna. Pojawiła się więc abstrakcja, deformacja, groza – idealna forma dla świata, którego porządek polityczny i etyczny został zachwiany, świata, który stał się *terribilita* – „budzącym lęk zawieszonym w próżni koszmarem, którego już nie sposób przedstawić za pomocą klasyki wypaczeniem”¹⁸. Zapowiedź tej nowej epoki znajdziemy już w pracach Leonarda i Rafaela.

Już w gorączkowej, a zarazem tak surowo nadzorowanej przez intelekt działalności Leonarda (...) człowiek jest rozdarty, a świat ulega rozkładowi. Wzrok błądzi w labiryncie tego, co nierozwiązalne. Właśnie labirynt fascynuje Leonarda coraz bardziej. Piękno przekształca się w tajemniczy wdźwięk. Płaszczyzny, linie usamodzielniają się, choć z początku jest to raczej zażarta gra. Również Rafael, rysując szkice fresków watykańskich loggi, traci cierpliwość do ciężącego mu już najwyraźniej wdźwięku i poczucia godności. Przedstawienie potopu w loggiach uwidacznia

¹⁵ *Gesta Romanorum*, LXIII. W wydanych drukiem w XV w. zbiorze anonimowych łacińskich przypowieści *Gesta Romanorum* oprócz historii z Biblii i tekstów rzymskich znajdowały się także ludowe baśnie i legendy Wschodu oraz opowieści rycerskie.

¹⁶ G.R. Hocke, *Świat jako labirynt*, przeł. Marek Szalsza, słowo/obraz terytoria, Gdańsk, 2003, s. 9.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ibidem*.

skłonność do abstrakcji, radosne napawanie się śmiałością, skłonność do urzekającej siły nie tylko piękna, lecz także grozy¹⁹.

Umysł, opisując świat, musiał się dostosować do jego „zdeformowanego” kształtu i w jakimś sensie uniezależnić od natury. Im bardziej sztuczną formę wymyślił dla zobrazowania idei, tym lepiej. Szkic rysunku, rzeźba, obraz stały się więc specjalnie sztuczne, bo tylko w sztuczności mogła się ukryć prawdziwa idea. Natura była iluzją, przesłaniała prawdziwy kształt rzeczy. Aby uchwycić ich symbol, trzeba było przekroczyć prosty, czytelny obraz natury i przejść do abstrakcji. Ten proces „wzrastania potęgi umysłu” i siły idei zaczął się zresztą znacznie wcześniej. Około 1500 r. Marsilio Ficino w krótkich słowach streścił *credo* swojej epoki: „Człowiek – bóg na ziemi”. Było w nim przeświadczenie o wyjątkowej pozycji człowieka, przede wszystkim jednak wiara, że dusza może odczytać znaki Absolutu, intelekt – uchwycić blask Idei, a alchemiczne praktyki – zgłębić Naturę uważaną za „skarbnicę hieroglifów” („hieroglif”, podobnie jak „labirynt”, „zagadka”, „cud”, „zwierciadło”, „czas”, „zegar”, „śmierć”, należał do ulubionych słów manierystów²⁰). W ten sposób po stronie natury została cudowność, przedmiotem adoracji stał się też intelekt, który miał urzeczywistnić „piękno idei”. Dyskusja nad magią, kabałą, alchemią, hermetyzmem stanowiła wprawdzie główny wątek kultury odrodzenia, ale dyskusja nad nimi trwała w następnych wiekach. Magia i alchemia stały się narzędziem, które obiecywało panowanie nad światem, wzmacniało wiarę w siłę rozumu. Przejawy działania rozumu dostrzegano w tym, co celowo sztuczne. Sztuczność była rodzajem misterium, najwyższym przejawem intelektu. Podziwiano go jako narzędzie, które mogło obcować z Ideami, stąd brały się dystans do natury, moda na wyrafinowanie, sztuczność. Rozbudowana forma stała się niejako wcieleniem intelektu, gdyż ukrywała prawdziwe znaczenia rzeczy. Doskonałym tego przykładem jest Gaj Potworów w Bomarzo.

Labirynt w Bomarzo

Park Sacro Bosco – uważany za najoryginalniejsze założenie włoskiego manieryzmu – był odbiciem literackich fascynacji księcia Orsini, zapowiedzią zbliżającego się baroku, odbiciem gustu epoki. Motto księcia: „Zadziwiać tak, jak czyniły to największe cuda starożytności”, doskonale pasował do czasów, w których za piękne uważano to, co dziwne, niecodzienne, ekstrawaganckie, paradoksalne. Jednocześnie park był odbiciem intelektualnych fascynacji minionej epoki ceniącej dzieła Pico Della Mirandoli, Marsilia Ficina oraz Gulia Camilla, któremu sławę przyniósł dziwny, choć nigdy nie ukończony Teatr Pamięci. Teatr ten, oparty na zaadoptowaniu popularnej w renesansie tradycji hermetycznej i kabalistycznej do klasycznej sztuki pamięci²¹, cieszył się wśród

¹⁹ *Ibidem*, s. 26.

²⁰ Por. *Ibidem*, s. 71.

²¹ Zob. F.A. Yates, *Sztuka pamięci*, przeł. Witold Radwański, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1977, s. 142.

europiejskich intelektualistów i arystokracji wielkim zainteresowaniem jeszcze jakiś czas po śmierci Camilla (Gulio Camillo zmarł w 1544 r.). W 1552 r. Lodovico Dolce we wstępie do jego prac opłakiwał śmierć „tego bardziej boskiego niż ludzkiego intelektu”²². Uważano go za znawcę kabały – mistycznej tradycji Hebrajczyków, filozofii Egipcjan, pitagorejczyków oraz platoników. W parku księcia Orsini jest coś z pomysłu Camilla²³. Wielkie, kamienne rzeźby, czasem dziwne, czasem absurdalne, nie są ikonami jednoznacznymi. Wywołują reakcję emocjonalną, uruchamiają grę skojarzeń, gąszcz znaczeń, przechowują rzeczy, słowa, sztuki tak jak systemy mnemoniczne²⁴. Rzeźby nie dają się przypisać do jednego bohatera, boga czy herosa. Korzystają z tak charakterystycznej dla renesansu formy wyobraźniowej emblematu, a zwłaszcza metody *imprese*²⁵. Odnajdziemy tu więc zarówno rzymskich bogów i greckich herosów, postacie i wątki *Boskiej Komedii* Dantego, *Orlanda szalonego* Ariosta, jak i budzące sensację, nieco naiwne relacje z dalekich podróży do Indii i Afryki. W wielu miejscach widoczne są wyraźne wpływy dzieł Etrusków.

Ogród został założony przez księcia Piera Francesca (1528–1588), znanego bardziej pod imieniem Vicino Orsini. Architektem całości został Pirro Ligorio (1514–1583), niezwykle utalentowany artysta, który pracował dla wpływowych, arystokratycznych, włoskich rodzin Este, Orsinich i Caraffów. Ligorio²⁶ był malarzem i rysownikiem, rzeźbiarzem i architektem. Projektował wille i freski, przebudowywał fasady domów, projektował ogrody. Interesował się starożytnością. W 1549 r. z inicjatywy Hipolita d’Este rozpoczął wykopaliska w willi Hadriana w Tivoli i zaprojektował ogród wokół willi d’Este²⁷. Zajęcie architekta traktował jak sztukę.

Architekt nie jest rzemieślnikiem, plebejuszem. Jest tym, który wydaje polecenia i pilnuje, aby wszystko zostało zrobione zgodnie ze Sztuką, zatem musi znać filozofię, teorię muzyki i symetrię, matematykę, astronomię, historię, topografię, analogię i perspektywę (...) musi rysować i malować²⁸.

Praca nad projektem elementów architektonicznych Gaju Potworów była dla niego prawdziwym wyzwaniem – pozwalała połączyć wiedzę filozofa z pracą architekta. Gustav R. Hocke uważa, że literackiego pierwowzoru dostarczył założeniu epos *Ama-digi* Bernarda Tassa, w którym także „natykamy się na «magiczny las» pełen «złudnych widm», «gigantycznych potworów» i postaci kobiecych, które przemieniają się

²² *Ibidem*, s. 142.

²³ O Gulianie Camillu musiał wiedzieć zarówno książę Orsini, jak i architekt Sacro Bosco. Nawet w poemacie Ariosta *Orlando szalony* pojawia się Gulliano jako „ten, który wskazał łatwiejszą i krótszą drogę na wyżyny Helikonu”, zob. F.A. Yates, *op. cit.*, s. 142.

²⁴ Tradycja mnemoniczna uczy, że wszystko bez wyjątku lepiej się zapamiętuje w postaci wyobrażenia, że wyobrażenia te mają być niezwykle i emocjonujące i że powinny łączyć się z sobą na zasadzie kojarzenia. Zob. F.A. Yates, *op. cit.*, s. 253.

²⁵ Obraz lub rzeźba często opatrzona komentarzem, służąca do zapamiętywania przez podobieństwo pojęcia duchowego.

²⁶ Pirro Ligorio był protegowanym (a być może dzieckiem z nieprawego łóża) bogatej, neapolitańskiej rodziny książęcej Caraffa. Jego nauczycielem rysunku był Polidoro Caravaggio. W 1534 r. opuścił Neapol i wyjechał do Rzymu.

²⁷ Pierwszym pisemnym dokumentem mówiącym o labiryntach urządzanych w ogrodach włoskich jest właśnie opis willi d’Este w Tivoli. We Włoszech labirynty rozkwitły głównie w ogrodach filozofów, a szczególnym przykładem takiego ogrodu jest Gaj Potworów w Bomarzo.

²⁸ F.A. Yates, *op. cit.*, s. 254.

niczym we śnie”²⁹. Ale epos Tassa został wydany w 1560 r., a budowę parku rozpoczęto w 1552 r. Tassa i Orsiniego łączył raczej ten sam duch epoki, zainteresowanie tym, co dziwne, niezwykłe, wyjątkowe.

Prawdopodobnie park budowali tureccy więźniowie wzięci do niewoli w bitwie pod Lepanto. Legenda głosi, że pierwszą osobą, która odwiedziła to miejsce, była żona księcia – Julia Farnese. Przyjechała, aby zobaczyć wspaniały ogród, a zobaczyła monstra i potwory. Z każdym krokiem wędrówki po parku jej przerażenie rosło. Mijała posągi mogące służyć za dekorację do horroru albo ziemskiej wizji piekła. Tam, gdzie zwykle rosły rzędy pięknych kwiatów, trafiała na tajemnicze grobowce. Twarz Orkusa zdawała się pożerać ją wzrokiem. Kiedy wreszcie zobaczyła zbudowany pod kątem kilkunastu stopni „przewracający się” dom, zemdlął i padła na ziemię. Zanim wyniesiono ją z parku, już nie żyła. Tak mówi jedna z legend związanych z powstaniem parku. Według innej, Sacro Bosco – „Święty Las” (jak nazywał go książę Orsini) – powstał po śmierci ukochanej żony dla uczczenia jej pamięci. Tymczasem źródła podają, że Julia zmarła dwadzieścia lat później, ani więc park jej nie zabił, ani też nie była jego główną adresatką. Prawdopodobnie książę poświęcił jej świątynię dobudowaną dopiero po śmierci Julii.

Do parku malowniczo położonego w dolinie wchodzi się przez most i bramę. To symboliczne nawiązanie do przekroczenia granicy światów. Zaraz za nią, tuż przy drodze, na kamiennych postumentach stoją dwa sfinksy. Umieszczona na postumencie inskrypcja zapowiada, że spacer po parku będzie czymś więcej niż zwykłą przechadzką: „Ten, kto nie wejdzie tu z uniesionymi (ze zdziwienia) brwiami i zapieczętowanymi ustami, nie będzie mógł podziwiać najwspanialszych cudów”. Park ma oszalać i zdumiewać, być czymś wyjątkowym, nieporównywalnym z niczym – „Jest on identyczny tylko z samym sobą, niczym innym” – głosi jedna z jego inskrypcji. Efekt szoku miał zapewne wytrącić gości księcia z rutyny.

U podstaw sztuczki obliczonej na wywołanie oszołomienia leży coś więcej niż tylko powierzchowne, kuglarskie efekciarstwo: chodzi o przezwycięzenie „przeciwieństwa” różnych zjawisk, osiągnięte dzięki przeżyciu zdumienia i przestachu – analizuje Gaj Potworów Gustav R. Hocke – *Coincidentia oppositorum*, ontologiczna magia mozelskiego Mikołaja z Kuzy, staje się w tych nie tyle pozaziemskich, ile raczej należących do innego świata schizofrenicznych mamidlach wyrazem spleenu. Magia, zeświecczona mistyka, spleen i dandyzm łączą się z sobą. Nie mówiąc już o inwersyjnej erotyce³⁰.

Bomarzo wśród mieszkańców okolicznych wsi cieszyło się jak najgorszą opinią, uważano je za dzieło szatańskie, przykład moralnego zepsucia i wyuzdania.

Na cokole drugiego sfinksa czytamy: „O Ty, który tu wchodzisz, użyj swej bystrości i przechadzając się, spróbuj pojąć, co widzisz. Powiedz, czy te rozliczne cuda stworzone zostały dla sztuki, czy błędzenia”. W inskrypcji tej odnajdujemy tak ulubioną w owym czasie zagadkę, a jednocześnie lapidarnie sformułowaną pochwałę rozumu i bystrości intelektu.

²⁹ G.R. Hocke, *op. cit.*, s. 144.

³⁰ *Ibidem*, s. 145.

Nieco dalej, trochę z boku, pod drzewami, widać monstrualnej wielkości głowę i twarz Proteusza – Glaukosa. Potwór ma otwarte usta, parkowa alejka zaś prowadzi niemal prosto pod groźnie sterczące zęby. Oto pierwsza zagadka i ostrzeżenie: wchodzisz do labiryntu. Bo Bomarzo jest przykładem labiryntu, choć nietypowego. „Jak nie rozpoznać śladów trasy labiryntowej, poświęconej starożytnej religii Porfiriosa, Jamlichosa, słodkiej Hypatii... – pisze Elmir Zoll – wskrzeszonej przez zażytych przyjaciół Wawrzyńca Medyceusza, przez Ludwika Lazzarelliego, przez Pontana”³¹. Otwarte usta potwora wiążą Glaukosa z Kretą i labiryntem, sugerują wersję mitu, w której Glaukos³² jest synem kreteńskiego króla Minosa³³. Pewnego dnia mały Glaukos, bawiąc się piłką, zaginął w pałacu w Knossos. Rodzice zlecili poszukiwania wieszczowi Poliejdosowi³⁴ (w innej wersji mitu Asklepiosowi), który wędrując po labiryncie pałacu, odnalazł chłopca, niestety nieżywego. Dziecko zwisało głową w dół w dżbanie na miód. Minos zażądał, aby wieszcz przywrócił mu życie. Na nic zdały się protesty i tłumaczenia Poliejdosa, że nie jest Asklepiosem. Wraz z martwym Glaukosem zamknięto go w grobowcu. Kiedy wzrok wieszca przyzwyczaił się do mroku, spostrzegł pełznącego ku sobie węża. Zabił go, lecz wówczas pojawił się drugi wąż. Trzymając w pysku magiczne ziele, podpełznął do martwego towarzysza i położył roślinę (prawdopodobnie była to jemiola) na jego ciele. Wąż ożył. Poliejdos przyłożył tę samą roślinę do ciała martwego chłopca, przywracając mu życie. Uradowany Minos obdarował wieszca licznymi darami, ale zażądał, by udzielił Glaukosowi nauk wieszczczenia. Poliejdos spełnił życzenie, jednak tuż przed odpłynięciem powiedział: „Napluj mi, chłopcze, w otwarte usta”. Kiedy to Glaukos uczynił, natychmiast zapomniał, czego się nauczył.

Z wieszczaniem wiąże się także postać bóstwa morskiego Proteusza³⁵. Aby otrzymać przepowiednię, należało go schwytać i zatrzymać, mimo że przyjmował różne postacie – ognia, strumienia lub kamienia³⁶. Na głowie monstra umieszczono kulę ziemską i warowny, kamienny zamek.

Pięćdziesiąt metrów dalej Orsini kazał wybudować przewrócony grobowiec. Dalej parkowa ścieżka prowadzi w głąb ciemnego wąwozu. Pomiędzy drzewami jest ukryta kilkumetrowa, muskularna postać, która potężnymi rękami rozrywa olbrzyma leżącego bezwładnie głową w dół. Te kamienne rzeźby przedstawiają walkę herosów – symbolizującego dobro Herkulesa i zło – Kakusa albo walkę herosów z *Orlanda szalonego* Ariosta. Uzupełnia je zagadkowa inskrypcja: „Jeśli Rodos było miastem stu kolosów, to zarówno ta rzeźba, jak i cały ten gaj z łatwością mógłby być wasz”.

Następna grupa figur przypomina ilustrację do fantastycznej bajki – żółw, słoń i Pegaz. Na skorupie żółwia stoi kobieta w powłóczystej szacie i dmie w róg. To najprawdopodobniej Fama. Umieszczony napis mówi: „Temu, który wie, jak iść powoli, Fortuna odsłoni swą chwałę”. Sens przesłania wynika z przeciwstawienia figur żółwia, Famy i Pegaza.

³¹ P. Santarcangeli, *Księga labiryntu*, op. cit., s. 309.

³² W greckiej mitologii jest przynajmniej trzech Glaukosów. Glaukos wieszcz – syn Minosa i Pazyfae, Glaukos bóg morza – syn Posejdona oraz Glaukos, syn Syzyfa i Merope.

³³ Minosa i Pazyfae.

³⁴ Poliejdos był synem Melamposa. Ten zaś jako pierwszy śmiertelnik otrzymał dar wieszczczenia (od Apolla), jako pierwszy też praktykował sztukę leczenia.

³⁵ Proteusz mieszkał na Faros i był synem Posejdona (lub Okeanosa) i Tetydy.

³⁶ Proteusz przyjmował także postać różnych zwierząt.

Nieco dalej kamienny słoń miazdży trąbą mężczyznę w zbroi. „Nic nie oprze się temu, który kroczy prosto i śmiało” – głosi napis. Dalej widać wielką wazę (Centario) podpartą z czterech stron stalowymi wzmocnieniami. Za nią stoi „przewracający się” dom. Krzywe są ściany, okna, drzwi, podłoga i schody. W tamtych czasach wizyty w ogrodach umilano sobie sjeść przy winie i łakociach. Książę zbudował krzywy dom tak, że od strony głównego wejścia wygląda dość zwyczajnie. Być może chodziło o to, aby przyjaciele Orsiniego, zmęczeni wędrówką po ogrodzie, udali się tu na odpoczynek. Po wejściu do środka zamiast uczyty czekała ich jednak niespodzianka. Wewnątrz nie dało się ustawić żadnych „normalnych” mebli ani sprzętów, wszystko było celowo zdeformowane. Gospodarzowi chodziło prawdopodobnie o to, by zaskoczenie obudziło umysł gości.

W centralnej części *Parco dei Mostri* bardzo blisko siebie stoi słoń i skrzydlaty smok. Słoń (trochę większy niż w naturze) dźwiga na grzbiecie żelazną wieżę. Smok walczący z trzema dzikimi bestiami – olbrzymim psem, lwem i wilkiem³⁷ – jest doskonałą ilustracją „jedności przeciwieństw”. Jego groźną naturę przełamują bowiem bajkowe skrzydła skopiowane ze skrzydeł motyla.

Prawdziwą atrakcją parku jest słynny „Orkus” – jeden z tajemniczych władców podziemnego świata. Olbrzymia, wykrzywiona w grymasie twarz monstra ma budzić zdumienie i przestach. Rzeźba jest ustawiona w ciemnym, ponurym miejscu. Spływająca z drzew woda sprawiła, że po pewnym czasie kamień pokrył się śliskim, zielonkawym nalotem. Równie śliskie schody wiodą bezpośrednio do rozdętych ust potwora. U wejścia do paszczy widnieje cytat z *Boskiej Komedii* Dantego: „Porzućcie wszelką nadzieję, wy, którzy tu wchodziście”. Wewnątrz, kiedy wzrok przyzwyczai się do panującego tu półmroku, odkrywamy, że stoimy w dużym pomieszczeniu. Każde wypowiedziane tu słowo zostaje zniekształcone, dźwięk potęguje się i niesie po parku. Przez okna, które są oczami Orkusa, padają promienie dokładnie na kamienny stół – ołtarz ustawiony we wnętrzu po środku, „gdzie powinna by dokonać się ofiara ze wspomnień, «niskich myśli» synów przyszłości”³⁸.

Dalej

Na lewo od Oceanosa schodzi się kilka stopni, aby następnie wkroczyć do zielonego dedała, gdzie pojawia się śpiąca kobieta wyciągnięta na trawie. Czy to dusza, która marzy, zamiast się doskonalić? W istocie, wkrótce potem znajdujemy się w pobliżu olbrzymów, postaci ze świata piekielnych wód. Trzeba się cofnąć do tyłu, jeśli się nie chce stracić tego, co się już nabyło; przechodzi się więc ponownie przed Oceanosem, widzi się znów słonia. Jego hinduskie ozdoby sugerują, że konstruktorzy wiedzieli, iż Viçuddha Czakra jest centrum duszy, której symbol to biały słoń, i że wskazuje on chwilę wyzwolenia, gdzie opanowuje się czas w jego troistości: przeszły, obecny, przyszły. Ostatecznie odnajduje się Cerbera i wykwinutą sylwetkę małej świątyni, dobrze już teraz wiedząc, jaką naturalną modlitwę należy wnieść w jej ośmiokątnej celi³⁹.

Opuszczony, przez dziesiątki lat ogród chylił się ku upadkowi. Po II wojnie światowej wystawiono go na sprzedaż, ale przez długi czas nikt nie chciał nabyć praw własności do miejsca, z którym nie wiadomo było dokładnie, co zrobić. Wreszcie w 1954 r. zrujnowany park kupił Giovanni Bettini. Przez 30 lat, za własne pie-

³⁷ Pies symbolizuje – wiosnę, lew – lato, wilk zaś – jesień.

³⁸ P. Santarcangeli, *op. cit.*, s. 309.

³⁹ *Ibidem*, s. 310.

niądze, bez pomocy państwa ratował to, co jeszcze można było odbudować i odtworzyć. Dziś mówi się o wpisaniu *Parco dei Mostri* na listę obiektów chronionych UNESCO. Gaj Potworów z Bomarzo jest jednak labiryntem nietypowym, nie ma charakterystycznych podziałów i formy. Podobny charakter miał założony w 1676 r. „błędny gaj” w Norymberdze, mieście, które było siedzibą „Pegnezyjskiego Bractwa Kwiatu”. Pierwszym opisanym „klasycznym” labiryntem włoskim jest natomiast ogrodowy labirynt – w willi d’Este.

Willi d’Este i otaczający ją ogród należy do najwspanialszych dzieł włoskiego renesansu. Kardynał Ippolito II kazał założyć ogród w 1546 r. jako uzupełnienie posiadłości, która stała na szczyte wzgórza. Projekt nawiązywał do willi Hadriana i znajdujących się w sąsiedztwie starych świątyń rzymskich. Stromizna zbocza wymagała założenia ogrodu tarasowego. Długą oś centralną akcentowały schody, drogi między tarasami wyznaczały osie poprzeczne. Na ich krańcu ustawiono rzeźby. Prawdziwą ozdobą założenia była woda spływająca kaskadami, tryskająca w fontannach. Niegdyś uruchamiała Organy Wodne i Fontannę Smoka. Do dzisiaj zachowała się wspaniała piętrowa kaskada usytuowana wzdłuż jednej z poprzecznych dróg kompleksu – Alei Stu Fontann. Najniższy jej rząd zdobi sto płaskorzeźb ze scenami z *Przemian* Owidiusza. Ogród miał także cztery prostokątne labirynty.

Piękny okrągły labirynt zaprojektowany w 1538 r. przez Niccolò Pericolę znajdował się również w willi Medyceuszy w Castello. Papież Klemens X kazał zbudować labirynt w swojej willi d’Altieri. Labirynty znajdowały się w większości ogrodów otaczających tokańskie, neapolitańskie i weneckie posiadłości. Jednym z bardziej interesujących był wielki, zachowany do dziś labirynt w ogrodzie otaczającym willę Pizzoni-Ardemani w Valsanzibò pod Padwą. Założył go w 1668 r. Antonio Barbiriago. Wysokie ściany zieleni osłaniały zakochane pary przed wzrokiem ciekawskich.

Utworzony z żywopłotów bukszpanowych na półhektarowej powierzchni, z trzykilometrową trasą; żywopłoty o przeciętnej wysokości dwóch metrów stanowią dla przecinających je ludzi powierzchnię piętnastu tysięcy metrów kwadratowych. Jego plan tworzy kwadrat z małą wieżą dla „obserwacji” w środku, która także jest otoczona bukszpanem. Najkrótsza droga, pozwalająca na przebycie labiryntu, pod warunkiem niepomylenia się, wynosi około kilometra⁴⁰.

Ogrody we Francji

Prawdziwy rozkwit labiryntowych ogrodów przypada jednak na XVII i XVIII w. Oprócz wzorów tradycyjnych, pojawiają się założenia zdecydowanie większe i bardziej złożone. W księgach o ogrodach można znaleźć różne wzory labiryntów. W XVII w. obiekty barokowe stają się coraz bogatsze. Forma rozrasta się zarówno w życiu, jak i architekturze. „Upodobanie do scenografii narzuca się wszędzie, od fasad kościołów po życie codzienne, od życia dworskiego po uroczyste procesje, rozwijające się bez

⁴⁰ *Ibidem*, s. 318–319.

końca jak węże”⁴¹. Labirynt dopasowuje się do stylu epoki. Wzór się komplikuje, linie stają się coraz bardziej fantazyjne, a geometria przestaje obowiązywać. Labirynt bardziej niż kiedykolwiek służy rozrywce i zabawie. Ale właśnie wtedy, jakby rekompensując pustkę znaczenia, odkrywamy w nim szczególnie duże nagromadzenie rzeźb przedstawiających alegoryczne figury, potwory oraz postacie bogów i herosów z mitologii greckiej i rzymskiej albo z krajów znacznie bardziej odległych – Indii czy Chin.

W centrum, które staje się coraz mniej „mistyczne” – przynajmniej na powierzchni świadomości – znajdują miejsca najdziwniejsze i najbardziej kontrastowe tematy: mała świątynia, pokryta kwiatami pergola, mała kopuła na kolumnach, uczta miłosna, figury alegoryczne⁴².

Szczytowym osiągnięciem tej epoki jest wersalski ogród Le Nôtre’a. W 1662 r. André Le Nôtre (1613–1700) przekształcił skromne założenie ogrodowe pałacyku myśliwskiego Ludwika XIII we wspaniałą barokową ogród. Jego część zajmował zaprojektowany przez Mansarta i zrealizowany w latach 1672–1681 labirynt. W założeniu miał to być „ogród filozoficzny” symbolizujący drogę życia – pełną pokus, błędów i cnót. Miał służyć wnukowi Ludwika XIV jako lekcja. W rzeczywistości było to miejsce zabawy mające zadziwić, zachwycić, oczarować. Wchodzących witały dwa posągi – Ezopa i Kupidyna trzymającego w ręku kłębek. Wzdłuż trasy, rozmieszczono trzydzieści dziewięć posągów-fontann wyobrażających jedną z bajek La Fontaine’a. Figury wykonano z ołowiu i pomalowano na naturalne kolory, fontanny wyłożono kolorowymi muszlami i kamykami. Zwierzęta ukazywały się za każdym zakrętem – gołąb, kruk, lis – przy każdym znajdował się niewielki wierszowany napis, którego twórcą był poeta Benserade. Ludwik XIV w sporządzonym przez siebie przewodniku zalecał, aby najpierw przejść przed figurą uspiętej Ariadny, a po wyjściu z labiryntu przed figurą Bachusa. Woda w jego czarze symbolizowała wodę życia i była nagrodą dla tych, którzy pokonując zasadzki, dotarli do końca drogi. Ona też miała skłonić śpiącą Ariadnę do wiosennego przebudzenia. Labirynt zniszczono w 1775 r., a jego opis wraz z pięknymi rycinami Sebastiana Le Clerca zamieścił Charles Perrault w druku *Labyrinthe de Versailles*. Labirynty pojawiły się także w innych wielkich ogrodach, między innymi w Ogrodzie Luksemburskim i Królewskim (obecnie Ogród Botaniczny), w Tuileries i Villandry, ale znaleźć można je było także w ogrodach otaczających mniejsze lub całkiem niewielkie rezydencje.

Ogrody w Holandii i Anglii

Wspaniałe labirynty znajdujemy także w XVIII w. w prywatnych pałacach i rezydencjach Niderlandów i Anglii. Holenderskie kroniki i dokumenty donoszą, że pierwszy labirynt ogrodowy powstał na zamku Sorgvliet w Hadze, drugi znajdował się w Brrak w pobliżu Groningen, trzeci – zajmował część rozległego ogrodu Gunterstein w zamku w Breukelen, który należał do księcia Wilhelma, wówczas jeszcze namiestnika Nider-

⁴¹ *Ibidem*, s. 315.

⁴² *Ibidem*, s. 315.

landów. Do niego też, już jako Wilhelma III – króla Anglii i Niderlandów, należało najwspanialsze holenderskie założenie ogrodowe Het Loo w Apeldoorn. Wilhelm chciał, aby jego pałac i otaczające go ogrody przewyższyły Wersal.

Prace budowlane w Het Loo rozpoczęły się w 1686 r., przerwano je na krótko (Wilhelm wraz z żoną Marią Stuart otrzymali tron angielski), po czym budowę kontynuowano. Jednym z projektantów był Daniel Marot, nad budową zaś czuwali książę Portlandu Hans William Bentick oraz Romeyn de Hooghe. Ogród był gotowy w 1691 r., jednak Wilhelm III, do którego już wówczas należał tron angielski, kazał założenie powiększyć. Uporano się z tym do końca 1699 r. Walter Harris w wydanej w Londynie książce *Description of the King's Garden at Loo* napisał:

Ogrody są nader bogate i wspaniałe, niezwykle urozmaicone najświetniejszymi źródłami, parterami, ścieżkami żwirowymi, grupami drzew, posągami, urnami, obrazami, ławkami do siedzenia, a także uroczymi widokami na krajobraz.

Rysunek labiryntowych ścieżek w ogrodach Wilhelma III był bardziej skomplikowany, prawdopodobnie też to on wprowadził modę na chińszczyznę – kazał wybudować mały chiński pawilon w centrum labiryntu. Wraz z Wilhelmem III moda na chińszczyznę przedostała się także do Anglii.

Anglia była jednym z krajów, w którym sztuka ogrodowa trafiła na niezwykle podatny grunt. Ogrody otaczały nie tylko wspaniałe rezydencje, ale także skromniejsze posiadłości wiejskie. Labirynt był ulubionym motywem tych ogrodów. Jeden z najokazalszych, znajdował się w Chatsworth House (XVII w.). Wspaniały labirynt o czterech wejściach powstał w Theobalds w Herefordshire w posiadłości lorda Burleigha. Współcześni uważali znajdujące się tam ogrody „za najpiękniejsze miejsce na ziemi”. Do centrum zwanego Pagórkiem Wenery, gdzie tryskała fontanna, szło się pośród wysokich murów porośniętych pnączami. W innej rezydencji Burleighów w Hatfield House⁴³ znajdował się labirynt, który przetrwał do dziś. Ma prawie sześćdziesiąt metrów długości, trzydzieści szerokości i jedno wejście pośrodku obu krótszych boków. Najslawniejszym angielskim labiryntem jest jednak zbudowany w 1690 r. labirynt w Hampton Court.

W 1525 r. Henryk VIII zmusił kardynała Wolseya do odstąpienia mu Hampton Court. W latach 30. XVI w. powstał tu najwspanialszy ogród w Anglii. Rozległy teren między pałacem a Tamizą został umocniony i podzielony na segmenty – ogród sekretny w formie trójkąta ze sztucznym pagórkiem, w trójkątnym krajobrazie umieszczono także staw rybny. Od północy aż do muru parkowego rozciągał się Wielki Sad, na wschód od pałacu rozciągał się zwierzyńiec, w końcu XVI w. powstał słynący z przyszyżonych ozdobnych drzewek i krzewów Privy Garden. W 1661 r. zbudowano w Hampton Court kanał wodny, który do czasu powstania kanału wersalskiego był najdłuższy w Europie. W 1690 r. według projektu George’a Londona i Henry’ego Wise’a powstał (być może na miejscu starszego założenia, pochodzącego z początku XVI w.) labirynt, który swą sławę zachował do dziś. Zmagania z nim zabawnie opisuje Jerome K. Jerome:

⁴³ Hatfield House otrzymał syn lorda Burleigha w zamian za rezydencję Theobalds, którą odstąpił królowi Jakubowi.

Harris stale skręcał w prawo, ale droga się dłuzyla i kuzyn stwierdził, że to bardzo duży labirynt. – Och, jeden z największych w Europie – powiedział Harris. – Z pewnością, bo przeszliśmy już dobre dwie mile⁴⁴.

Niestety Harrisowi nie udało się wyprowadzić z labiryntu ani przyjaciela, ani gromady ludzi, która tymczasem do nich dołączyła.

Koniec końców wszyscy wpadli w obłęd i zaczęli wołać dozorcę, który wszedł na dostawioną od zewnątrz drabinę i gromkim głosem udzielał im wskazówek. W ich głowach panował jednak taki zamęt, że jego polecenia okazały się zbyt skomplikowane. Powiedział im zatem, aby nie ruszali się z miejsca i poczekali, aż po nich przyjdzie. Czekali zbici w gromadkę, on zaś ruszył im na pomoc.

Jak na złość, był to młody dozorca, niedawno przyjęty do pracy. Najpierw nie mógł ich znaleźć, potem sam się zgubił. Od czasu do czasu widzieli, jak przemyka po drugiej stronie ogrodzenia. „Tu was mam” – mówił, po czym pięć minut później pojawiał się znowu w tym samym miejscu i pytał, gdzie się podziali. Musieli poczekać, aż wróci z obiadu jeden ze starych dozorców i wyprowadzi ich na wolność.

Labirynty darniowe

Do angielskiej specyfiki należą także tzw. labirynty darniowe. Zakładano je w pobliżu wsi lub na porośniętych trawą szczytach wzgórz albo na trawnikach w pobliżu kościoła, a wzór tworzonego w miękkiej darni łąki. Choć o takich labiryntach wspomina w *Historii naturalnej* Pliniusz, większość z nich powstała najprawdopodobniej dopiero w okresie średniowiecza. Oprócz Anglii można je znaleźć także w Skandynawii i krajach Europy Północnej. Jeden z nich (duży labirynt o średnicy 45 metrów) znajdował się na terenie Polski, niedaleko Słupska. Materiały etnograficzne pozwalają sądzić, że labirynty darniowe odgrywały ważną rolę podczas świąt, zwłaszcza Wielkanocy, oraz podczas wielu innych lokalnych uroczystości, szczególnie związanych z wtajemniczeniem w zawód.

Labirynt darniowy był rozrywką i instytucją miasta, wsi, życia na wsi: zwykle znajdował się na łące, na terenie gminy, na placu jarmarcznym lub w innym miejscu tradycyjnie przeznaczonym na zabawy i wszelkiego rodzaju uroczystości. Istniał labirynt na wrzosowisku Tadmorton w Górnym Oxfordshire, gdzie znajdowało się także święte źródło. Drugi był w Cotswolds, powyżej Chipping Camden; stanowił on część słynnych zabaw, które kapitan Dower wprowadził w modę w XVII wieku. Poza tym powiedziałbym, że rozrywka ta, raczej prosta, została wprowadzona (lub wprowadzona na nowo) w Anglii w średniowieczu, po podboju normandzkim⁴⁵.

Jednak oprócz gry i zabawy labirynty niosły zawsze pewne przesłanie religijne. Mówiły o wędrówce duszy do mistycznego centrum, do źródła, z którego wszystko wzięło swój początek, o niebezpieczeństwach, śmierci i poświęceniu. Ten, który docierał do centrum, wcielał różne mity, uosabiał legendy i herosów – był Mędrce, Tezeuszem, rycerzem, magiem, wtajemniczonym. Poruszanie się po labiryncie wymagało znajomości reguł i pewnej wiedzy. Wyjść z niego mógł tylko ten, kto taką wiedzę posiadał.

⁴⁴ J.K. Jerome, *Trzech panów w łódce*, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 1998, s. 56–57.

⁴⁵ G. Grigson, *Maze in the Wanton Green*, zob. P. Santarcangeli, *op. cit.*, s. 324.

Labirynt „słupski” był wykorzystywany podczas ceremonii „pasowania na szewca”. W wyznaczonym dniu roku adepci przebrani w najdziwniejsze stroje wchodzili do labiryntu i w tanecznym korowodzie posuwali się do przodu charakterystycznym „utykającym” krokiem.

Do dzisiaj przetrwało jedynie jedenaście tego typu labiryntów, z czego osiem w Wielkiej Brytanii i trzy w Niemczech. Najstynniejszy z angielskich *turf mazes* – „Julian’s Bower” – znajduje się niedaleko Scunthorpe w Alkborough, w South Humberside, najmniejszy o nazwie „Troja” można zobaczyć w miejscowości Dalby w Yorku, a największy – w Safron w Warden. Pozostałe znajdują się w Wing, Somerton, Hilton, Winchester, Breamore, Asenby oraz Leigh. Większość z nich ma formę koła o średnicy 9–18 metrów. W centrum trzech angielskich labiryntów rośnie olcha, niczym mityczne drzewo Yggdrasil. XVIII-wieczne dokumenty donoszą o zwyczajach, zgodnie z którymi młodzi mężczyźni spotykali się na wzgórzu, po czym w określonym czasie musieli dotrzeć do centrum labiryntu. Na zwycięzcę czekała nagroda w postaci młodej kobiety. Także w Niemczech (na przykład w miejscowości Rad w pobliżu Hannoveru) w labiryntach darniowych odbywały się kultowe tańce, a procesje przebierańców dążyły do centrum wyznaczonego przez okazałe drzewo Lime.

Labirynty końca XX wieku

Choć fascynacja labiryntami minęła w końcu XVIII w., a w XIX w. nastał czas „dzikich ogrodów” typu angielskiego, to jednak powstało kilka bardzo interesujących projektów, zwłaszcza w Holandii⁴⁶. Słynni architekci ogrodowi – Roodbaart i Springer – zaprojektowali labirynty w publicznych parkach i ogrodach⁴⁷; z XIX w. pochodzą także najstarsze zachowane holenderskie labirynty ogrodowe⁴⁸, między innymi De Doolhof w Ruurlo z 1891 r., który jest kopią labiryntu z Hampton Court. Ponadto właśnie wtedy, wraz z kolonialnymi apetytami Europy, labirynt ogrodowy rozprzestrzenił się na całym świecie. Nowy labiryntowy *boom* rozpoczął się w drugiej połowie XX w. Od połowy lat 70. wszędzie powstają coraz to nowe labirynty ogrodowe. Projektanci sięgają do starych wzorów, przetwarzają je, budują skomplikowane, czasami kilkupoziomowe trasy. Powstają labirynty w lodzie i na piasku, labirynty z ziół i egzotycznych roślin. Przykładem tego ostatniego jest „labirynt ananasowy” założony w końcu lat 90.

⁴⁶ Do najsłynniejszych holenderskich labiryntów tamtej epoki należały założenia w prywatnych pałacach i rezydencjach – Het Loo w Apeldoorn, Sorgvliet i Clingendael w Hadze, Kasteel Lothen w Północnej Limburgii, Gunterstein w Breukelen, Kasteel Rosendaal w pobliżu Arnhem, Prince’s Residence w Vlissingen. Wiemy także, że labirynty Oude Doolhof i Nieuwe Doolhof w Amsterdamie oraz labirynt w Starym Forcie w Lejdzie były otwarte dla publiczności.

⁴⁷ Holenderskie labirynty z XVI i XVIII w. niestety nie zachowały się do naszych czasów, istnieje jednak na ich temat bogaty materiał ikonograficzny. Wiemy, że interesujące labirynty znajdowały się w miejscowościach Meerenberg i De Hartenkamp w Heemstede, De Mildenberg w Oostvoorne, De Meern w Nyvelt, De Steeg niedaleko Arnhem.

⁴⁸ Najstarszy z trzech labiryntów – De Braak – został założony w 1825 r. w Paterswolde w Drenthe, dwa pozostałe pochodzą z 1885 r. De Doolhof powstał w Ruurlo w 1891 r.

na wyspie Oahu na Hawajach. Zbudowany z 11 400 miejscowych roślin, głównie ananasów i żółtych hibiskusów (narodowy kwiat Hawajów) zajmuje powierzchnię dwóch akrów (ponad 8000 m²). W 2001 r. uznano go za największy labirynt na świecie. Wydaje się, że XXI w. będzie dla labiryntów również łaskawy, jak stulecie go poprzedzające. Wieloznaczność i otwarta symbolika labiryntu wciąż obiecuje wyjawienie ukrytych treści, jednocześnie zaś czeka na treści nowe, być może mity „globalnej wioski”.